

Ю. Р. ИВАНКИН

ДИНАМИЧЕСКАЯ КАМЕРА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ФИЛЬМЕ

ГОСКИНО СССР

ВСЕСОЮЗНЫЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ИНСТИТУТ КИНЕМАТОГРАФИИ

Кафедра кинотелетехники

Ю. Р. ИВАНКИН

ДИНАМИЧЕСКАЯ КАМЕРА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ФИЛЬМЕ

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

Москва — 1979

Съемка с движения появилась в первые годы возникновения кинематографа. Поначалу это были простые панорамы, снятые с одной точки. Их снимали на натуре и использовали в художественном кинематографе в качестве вставных пейзажей для того, чтобы эмоционально воздействовать на зрителя и создать эффект достоверности происходящего на экране.

В 1896 году оператор фирмы Мельеса Промино снял несколько пейзажей кинокамерой, установленной на проплывающей по каналам Венеции гондоле. Эти кадры были показаны зрителям. Огромный успех ленты заставил Промино искать новые возможности для съемок с движения. Вскоре появляются его динамические панорамы, снятые из вагона идущего поезда, из окна экипажа и из подъемника Эйфелевой башни. Эта первая в истории мирового кинематографа съемка аппаратом, установленным на вертикальном подъемнике, имела огромное значение для дальнейшего развития метода динамического панорамирования.

В конце века этот прием начал входить в практику документальных съемок, а также съемок вставных пейзажей для игровых лент. На ранней стадии развития кинематографа, когда игровые фильмы снимались статичной камерой, внимание зрителей сосредоточивалось на внутрикадровом движении. Оставаясь неподвижной, кинокамера ограничивала действия актеров рамками кадра, опирающимися на угол зрения съемочного объектива. На площадке приходилось делать мелом отметки — границы, в пределах которых актеру можно было двигаться во время съемок. Увлеченный игрой актер не всегда вписывался в заданные рамки, и тогда сцену приходилось переснимать. Но иногда оператор, видя выходящего из кадра актера, пытался слегка повернуть аппарат вслед за ним, чтобы избежать пересъемок и этот посыл явился основой будущего приема съемки — панорамирования киносъемочным аппаратом с неподвижной опоры.

Фирма Мельеса выпустила штативы со специальными панорамными головками. С этого момента киносъемочный аппарат получил возможность поворачиваться в горизонтальной и вертикальной плоскостях во время съемок, операторы сразу же стали широко использовать техническую новинку при съемках художественных фильмов. Это привело к появлению в игровом кинематографе нового приема съемки — панорамирования вокруг неподвижной точки, который ранее использовался только при съемках натурных пейзажей в «видовых» фильмах.

Камера, получив возможность панорамировать за актером, дала ему большую свободу действия, позволила постановщикам фильмов разнообразнее компоновать мизансцены, снимать более выразительные кадры.

В последующие годы возросшее операторское мастерство и совершенствование технических приемов съемки позволили киносъемочному аппарату перемещаться во время съемок. Во многих съемочных павильонах и ранее аппарат устанавливали на подвижном основании, но с другой целью. Первые киносъемочные аппараты были технически несовершенны. Часто во время съемок возникала необходимость переносить их в темное помещение для перезарядки, а так как аппараты были громоздки и тяжелы, их штативы устанавливались на специальные тележки. Но тележка употреблялась только для транспортировки аппарата в перерывах между съемками. В тот же период стали использовать прием съемки с движения «тревелинг» для того, чтобы создать на экране эффект преследования. Эти съемки велись только на натуре с использованием всевозможных транспортирующих средств. В павильоне камера сдвинулась с места и стала перемещаться во время съемок только с открытием крупного плана.

Сначала робко, а затем все чаще и увереннее камера стала передвигаться, создавая эффект динамического перехода с общего плана на крупный. Эти простейшие «наезды», а затем и «отъезды» дали в руки оператора новое выразительное средство, которое в совокупности с родившимся тогда же монтажем, многократными экспозициями, наплывами значительно расширили выразительные возможности зарождавшегося искусства.

Используя съемку с движения для перехода с общего плана на крупный, оператор тем самым избавляется от скачка, неизбежного при монтажном переходе на крупный план. При «наезде» крупный план постепенно как бы выделяется из общего. Рождается впечатление непрерывности действия, слитности актера с окружающей обстановкой в определенной временной и пространственной протяженности. Движение

камеры в фильмах последующего, более зрелого периода, приобретает уже «субъективный» характер, создавая эффект участия зрителя в происходящих перед объективом событиях, как бы отождествляя его с камерой.

В фильме «Броненосец «Потемкин» в знаменитом эпизоде «Лестница» оператор Э. Тиссэ применил динамическое панорамирование, снимая шеренги солдат, бегущую толпу и катящуюся по лестнице детскую коляску. «Опасная съемка на одесской лестнице была произведена при помощи вагонетки, в которой находились режиссер, оператор с аппаратом и помощниками.

Вагонетка катилась вниз по специально проложенным деревянным рельсам. При медленном движении к ней прикрепляли веревку, которую постепенно сверху опускали. Для достижения эффекта быстрого бега приходилось пользоваться другим способом. Быстрое опускание веревки было невозможно — руки рабочих горели. Тогда веревку отвязывали, помощники держали режиссера, оператора и аппарат, и вагонетка неслась стремительно вниз. В конце лестницы аппарат бросали в толпу сотрудников, которые должны были его ловить. Бросались и сами съемщики» *.

Великолепно снятая динамическая панорама до сих пор остается ярким классическим примером использования приема съемки с движения для максимального раскрытия драматургического содержания сцены.

Применяя этот изобразительный прием, С. Эйзенштейн и Э. Тиссэ наполнили эпизод «одесской лестницы» мощным трагедийным звучанием, равным которому нет в истории мирового кинематографа. Кульминационная сцена фильма превратилась в кульминацию изобразительных возможностей киноязыка.

В этот период развития кинооператорского искусства съемка динамических панорам становится у ведущих мастеров действенным средством решения изобразительных задач фильма.

В картине В. Пудовкина и А. Головни «Мать» один из сильнейших эпизодов, ставший классическим, сделан способом динамического панорамирования — снимая мать, подхватившую упавшее во время демонстрации знамя, оператор применил прием «отступления от объекта съемки». «Ниловна подымала упавшее наземь «знамя рабочего народа» и смело шла с ним навстречу «серой стене стреляющихся солдат». Когда же Ниловна упала, она продолжала сжимать в руках

* «Киножурнал «АРК», 1926, № 2/14, стр. 10—11.

древко знамени, которое покрыло ее, как бойца, погибшего за дело рабочего народа» *.

Несмотря на ограниченные технические возможности, отсутствие специального операторского оборудования, эпизод был снят так, что вошел в историю кино, как один из наиболее ярких динамических кадров кинематографа немого периода. Изображение идущей на зрителя матери со знаменем в руках столь ярко и динамично, что зритель воспринимает происходящее на экране со все нарастающим напряжением.

А. Головня так рассказывает о съемках этого кадра:

«Мы с В. Пудовкиным решили, что для динамизации изображения этот момент необходимо снять с движения. Но не было никаких специальных технических приспособлений: ни тележек, ни других. Тогда были взяты обычные деревянные детские саночки, на которых установили камеру на укороченном штативе, и я, вдвое согнувшись, снимал идущую на аппарат мать, в то время как санки тянули с определенной скоростью. Вот это и есть характерный прием композиции кадра для динамизации действия» **.

В фильме «Потомок Чингисхана» в эпизоде изгнания интервентов с монгольской земли основным компонентом операторских средств была съемка с движения. Автомобиль, с которого велась съемка, двигался параллельно скачущим всадникам и с той же скоростью. Авторам фильма удалось передать не только динамизм происходящего, но и драматическое содержание эпизода, чему в немалой степени способствовали острота ракурса и экспрессивность композиционного построения кадра. А вместе с динамичным монтажом эти приемы явились основой решения сложнейших художественно изобразительных задач. В интервью, данном автору, А. Головня рассказал: «Технически это было осуществлено следующим образом: поскольку мотора на аппарате не было, ручной камеры тоже, на мне был укреплен грудной штатив с камерой «Дебри».

Я вертел ручку камеры и, изменяя положение корпуса, добивался перевода точек съемки для динамизации действия: крупно морды, ноги скачущих лошадей, лица всадников и т. д., чтобы впоследствии В. Пудовкин мог все это смонтировать. Вот это и есть динамика действия. Так же как и кусок, изображающий мчащихся всадников с Баиром на переднем плане. Я нарочно снимал это объективом с фокусом 75 мм, чтобы получить более плотную массу движущихся людей. Многие операторы допускают ошибку, снимая широкоуголь-

---

* А. Головня. Мастерство кинооператора. М., «Искусство», 1965, стр. 27.

** Фрагмент из интервью, данного автору.

ным объективом подобную ситуацию. В «Дезертире» мы применили нагрудную камеру «Дебри», но уже с мотором при съемке драки забастовщиков со штрейкбрейхерами и полицией. Я ходил между ними, выбирал наиболее выразительные моменты драки. Это был не просто проход, а «письмо аппаратом»: я наблюдал, что происходит, или приближался, или удалялся, или поворачивал камеру, или садился — набирал динамический материал. Такой же прием был применен при съемке Первомайской демонстрации. Все было снято с рук, вернее с груди и с ног — вот техника съемки и решение изобразительной задачи, вернее композиции кадра.

Снимал я обычно объективом с фокусом 50 мм или 35 мм, что наиболее соответствует углу зрения человеческого глаза. Так как широкоугольный объектив сразу же выдает прием. В то время как убеждает действие, а не способ съемки...»

Прослеживая развитие приема съемки динамической камерой можно прийти к выводу, что лишь немногие крупнейшие операторы признавали динамическое панорамирование как самостоятельный метод изобразительной трактовки кадра, его композиционного построения и осмысленного художественного решения предлагаемого драматургического материала. «Съемки с движения нельзя поэтому рассматривать как какой-то вынужденный шаг, как следствие чисто внешних причин по отношению к методам изобразительной трактовки фильма. Съемки с движения — естественный этап в развитии операторского искусства и киноискусства. В целом, этап, непосредственно вытекающий из всего опыта немой кинематографии» *.

Значительный вклад в дальнейшее совершенствование приемов съемки движущейся камерой внесли такие выдающиеся мастера советской кинематографии, как Л. Косматов, В. Нильсен, А. Гальперин, Б. Волчек, Ю. Екельчик, Д. Демуцкий и другие.

Съемки с движения оказали огромное влияние на композиционное построение кадра. Как бы раздвинув его рамки, этот прием ликвидировал ограниченность поля действия в кадре.

Вместе с тем расширились и возможности монтажа, позволившие показать зрителю развивающийся в движении, времени и пространстве художественный образ в целом. В этом смысле очень показателен эпизод из фильма «Иван» (реж. А. Довженко, оп. Д. Демуцкий).

«Эпизод начинается плавным и медленным движением аппарата — показываются прекрасные берега Днепра. Но вот

---

* Е. Головня. Киносъемка с движения. М., «Госкиноиздат», 1940, стр. 8.

аппарат начинает двигаться быстрее, быстрее мелькают по берегу деревья, громче хлюпает вода под тяжелыми бревнами плотов и мощным потоком врываются вдруг в кадр бурные воды днепровских порогов. Затерялся, как щепка, в громадных бурунах плот и в громовых раскатах еле слышны оклики лоцмана: «Гей, раз! Гей, раз!» Это уже не тихие днепровские берега — это бушующая стихия, готовая поглотить маленькие плоты, и буйный разгул стихии еще больше подчеркивается движущимся аппаратом.

Но когда в том же «Иване» аппарат движется по плотине, пересекает Днепр, и зритель видит сквозь ритмически чередующиеся интервалы «быков» громадный массив воды, когда он чувствует, что бушевавшие валы окованы бетоном и сталью, — такой показ пейзажа предельно вскрывает грандиозность стройки и получает необычайно глубокий политический смысл. В кадр вмещены просторы более широкие и объемы значительно большие, нежели можно вместить при съемке отдельных, в дальнейшем склеиваемых монтажных кусков» *.

Вспомним еще один эпизод, снятый с проезда. Фильм «Летчики» режиссера Ю. Райзмана. Оператор Л. Косматов снимает пробег главного героя по аэродрому. Использовав для съемок простейшую операторскую тележку, передвигающуюся по деревянным брусьям (прототип современных операторских рельсов) оператор снимал этот пробег с параллельного курса. Фоном для бегущего актера служили самолеты, стоящие на поле. Сложность съемок заключалась в том, что при наличии нескольких самолетов необходимо было показать аэродром, заполненный массой машин. Для создания подобного эффекта было решено снять этот пробег не одним, а несколькими кусками, смонтировав их впоследствии как бы в одну панораму. Наличие небольшого числа самолетов, вынуждало переставлять их с места на место, монтажные стыки при этом приходилось маскировать, перекрывая деталями все поле зрения объектива.

Используя подобный прием, оператор достиг впечатления равномерности движения актера на фоне, определенном драматургией эпизода. Динамизм происходящего был решен, таким образом, совокупностью движения камеры и монтажа.

Один из наиболее сильных по динамизму эпизодов можно увидеть в фильме «Чапаев» (реж. братья С. и Г. Васильевы, оп. А. Сигаев и А. Ксенофонтов). Знаменитая «психическая атака» белогвардейцев снята операторами с движения приемом «приведения к статике». Аппарат двигался немного впе-

---

* Е. Головня. Киносъемка с движения. М., «Госкиноиздат», 1940, стр. 9.

реди атакующих на неизменном расстоянии от них. В поле зрения объектива попадала часть колонны и участок земли. Композиционное построение кадра таково, что марширующие офицеры занимают в нем все время одно и то же место. В кадре движется только земля, как бы уходящая из-под ног. Ритмическая поступь атакующих и встречное движение земли в совокупности с монтажными кадрами чапаевцев, следящих за атакой, создают удивительный по напряжению динамизм и оказывает сильнейшее воздействие на зрителя. Несмотря на то, что эпизод смонтирован из нескольких кусков, цельность композиции концентрирует внимание зрителя, а ритмическое построение эпизода таково, что в момент внезапного изменения ритма внутрикадровое напряжение достигает наивысшего предела.

Своеобразно и интересно решен эпизод «Полет на Луну» в фильме Г. Александрова и В. Нильсена «Цирк». Для съемки на студии было разработано и построено специальное устройство, состоящее из вертикальной опоры, на которой вращалась стрела с укрепленной на ее конце «Луной». Под стрелой была установлена операторская площадка, вращавшаяся независимо от стрелы. Парящую под куполом цирка «луну», с сидящей на ней актрисой, снимали с вращающейся площадки. На экране создавалась полная иллюзия полета над зрителями. Перемещение стрелы и съемочного аппарата рассчитывалось и выполнялось таким образом, что прием съемки не был заметен.

Для того, чтобы снять такой динамический кадр и заставить зрителя воспринимать происходящее, как естественное событие, оператор должен очень точно согласовать движение аппарата и актера. Только в этом случае можно достичь необходимой достоверности происходящего.

В связи с этим можно вспомнить фильм С. Герасимова и В. Горданова «Маскарад». Здесь авторы применяют динамические панорамы с тем, чтобы не ограничить естественное поведение героя, раскрыть и показать характерные черты действующих лиц, их жесты, мимику, четко и ясно воспроизвести обстановку действия. Наиболее сложна динамическая панорама в эпизоде «бала». Здесь аппарат, установленный на тележке, непрерывно сопровождает проход Арбенина среди танцующих. В кадре многочисленные участники бала. Динамично меняющаяся крупность планов раскрывает чувства и характеры действующих лиц. Для маневренности движения аппарата была использована безрельсовая тележка. Совершенство приема объясняется большим опытом оператора и слаженностью работы всей группы. Финал фильма — длин-

ный проход Арбенина через анфилады комнат — снят также динамической панорамой.

Несмотря на многочисленные трудности, связанные с освещением подобных сцен, сохранением композиционной целостности кадра и воспроизведением духа лермонтовской драмы, авторы фильма блестяще справились со своими задачами. Немалая заслуга в этом принадлежит динамическим съемкам, помогающим зрителям с интересом следить за происходящими событиями.

В 30-е и 40-е гг. камера по преимуществу еще оставалась статичной. Технические трудности во многом тормозили развитие движения, и самым важным открытием тех лет стало глубинное построение мизансцены, которая во многом обогатила изобразительную структуру фильма. В период малокартинья канонизировались некоторые операторские приемы. Это, естественно, тормозило развитие операторского искусства. И вот в конце 50-х, начале 60-х годов произошел резкий поворот. Толчком к нему послужило появление ряда самобытных картин, совершенно по-новому осмысливших события недавних лет: «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Судьба человека», «Иваново детство». Каждая из них была открытием, откровением. Произошел качественный скачок в освоении новой изобразительной эстетики, получившей название «эстетики документальности». Появление ее было обусловлено стремлением по-новому осмыслить мир. Произошло раскрепощение камеры, она надолго покинула отведенное ей место в декорации, смело вошла в естественный интерьер и вышла на улицу, почувствовав необыкновенную жажду к несделанности, естественности происходящего. В шестидесятых годах увлечение съемками «под хронику», под «документ», стало всеобщим. Оно возникло как потребность времени, желание говорить правду. Композиция кадра стала раскованной и более подвижной, движение камеры обрело полную раскрепощенность.

Но вот на рубеже 60-х, 70-х годов в некоторых фильмах вновь возникло стремление к строгой упорядоченности композиции, к явной организации кадра, намерение придать ему завершенность, законченность, самостоятельность. Поиски новой образности, пластической выразительности с использованием всех технических достижений, цвета, света, оптики, движения камеры, нового понимания актерской выразительности вскоре выкристаллизовалось в самостоятельное стилевое течение, получившее условно название «живописность».

В рамках этих стилей рассмотрим творческие портреты нескольких советских кинооператоров. При всем различии

индивидуальных манер, их объединяет общее стремление строить изобразительный ряд на основе динамической композиции кадра.

* *
*

Сергей Урусевский. Много написано о его манере работы, наверное, будет написано еще больше, ибо еще предстоит осмыслить и описать эту ярчайшую творческую личность, какой был Сергей Урусевский. Убедившись, что снимать по-старому невозможно, он на рубеже 60-х гг. резко меняет манеру съемки. Его работа в картине «Летят журавли» стала качественным скачком в изобразительном решении игрового фильма. «Субъективная камера» существовала и до Урусевского. Еще в 1946 году Роберт Монтгомери снял весь фильм «Дама в Озере» «субъективной» камерой, которая полностью заменила собой точку зрения героя. Фильм был прохладно принят зрителями и единогласно осужден критиками, писавшими, что герой совершенно не виден на экране, и это лишает зрителей возможности сопереживаний.

В фильме «Летят журавли» М. Калатозов и С. Урусевский ограничили использование этого метода. В их картине герой и камера живут самостоятельно, и только в нужные, наиболее напряженные моменты действия, для того, чтобы сильнее выразить чувства героя, камера заменяет собою его взгляд. Это смерть Бориса, когда деревья кружатся перед его угасающим взглядом, Вероника, бегущая к перилам моста. Главным оружием Урусевского здесь «стала не субъективность камеры, а то, что она сознательно, по добровольному и взвешенному решению, выбирала своим местопребыванием зону непосредственного контакта с героем, была с ним соразмерна и вместе с ним оглядывала внешний мир...» *. Вот эта «зона непосредственного контакта с героем» и была той новаторской областью, в которой так блестяще и притягательно выступила камера Урусевского. Новый прием повлек за собой множество примеров подражания. Пресса писала о «неистовой выразительности камеры и невиданном, ошеломляющем зрелище», о том, «что камера обрела душу, она мечется, вздрагивает, ее движения порывисты. Изобразительный дар оператора мог выразить без слов буквально все, любую мысль, любое состояние. Урусевский искал изобразительный язык, присущий только кино. Он, сняв камеру со штатива, взял ее в руки и сделал живой — она стала продолжением мыслей художника, его взглядов, эмоций.

---

* «Искусство кино», 1978, № 1, стр. 129.

Урусевский рассказывал о том, как была снята сцена проводов Бориса на фронт. «Вероника торопится, чтобы проводить Бориса. Автобус едет мимо колонн солдат. Девушка выглядывает в окно, встает и выбегает из машины. Как же снята сцена? Строили разные догадки, говорили даже, что кадр сделан в автобусе, распиленном пополам. Было все иначе. Я сидел с «Конвасом» в руках в автобусе напротив актрисы. Потом выбегал за ней из машины. Самойлова останавливалась, чтобы можно было с киноаппаратом спокойно сойти по ступенькам и пробираться рядом с ней сквозь толпу. Потом тут же садился на операторский кран и поднимался высоко над землей — показать с верхней точки героиню среди танковой колонны» *.

Дальше эпизод развивается следующим образом. Вероника вновь пробирается сквозь толпу, бежит вдоль решетки забора и снова сквозь толпу, пока, наконец, не находит Бориса... Все это время камера движется вместе с ней, испытывая те же толчки, что испытывает и Вероника. В этом случае, кроме динамической камеры, Урусевский использует широкоугольную оптику, позволяющую не только более четко технически выполнить прием, но и обострить динамику происходящего: введя в изобразительный ряд, помимо общих планов, крупный план героини. Лицо Вероники при этом деформируется. Портрет, снятый с близкого расстояния объективом с фокусным расстоянием 18 мм, приобретает большую выразительность. Кроме динамической камеры и широкоугольной оптики оператор для усиления трагизма использует ракурс и световой акцент. Причем динамика камеры возрастает по мере развития эпизода. В момент пробега мимо решетки забора камера снова снимает Веронику с близкого расстояния. Создается стробоскопический эффект, который подчеркивает стремительность ее бега, смятение чувств, тревогу, боль от мысли не увидеть Бориса.

«Следующую свою картину «Неотправленное письмо» мы с режиссером Калатозовым уже на 80% сняли ручной камерой. Объектив двигался вверх и вниз, следил за ударами кирки: камера перебрасывалась с руки на руку, когда показывали работу ломом. Герои фильма прыгали от радости и камера подбрасывалась вверх. Но главное — запечатлеть естественное поведение актеров, неожиданность, импровизацию **. Был случай, Татьяна Самойлова оступилась в реке, ее отбросило течением от группы, кто-то из актеров бросился к ней на помощь, камера быстро «бросилась» за ним, кадр был снят.

---

* Из материалов кабинета кинооператорского мастерства ВГИК.
** Там же.

Вот как описывает М. Меркель свое впечатление от эпизода «Тайга горит»: «Поразительная экспрессия света, дерзкая игра теней. Огненные блики, зловещие сгустки дыма смещаются, переплетаются. Камера не знает устали... Без пауз ловит объектив каждый шаг, взгляд, вздох. Ощущение истинности того, что происходит на экране, уже просто пугает, хочется отвернуться, закрыться от огня руками» *. Да, это все так... Урусевский пишет об этом эпизоде: «Когда идешь, скажем, по горящему лесу, один предмет освещен ярче, другой слабее. Приходится на ходу изменять диафрагму. Это делает через тросик ассистент, который идет со мной, через другой тросик все время устанавливается резкость, при свободном движении иметь ее надо беспрерывно. А каким виртуозом должен быть осветитель, чтобы двигаясь с тремя зеркальными лампами и длинным шнуром, точно направить свет и самому не попасть в кадр! Есть еще одна трудность, которую скорее можно назвать помощником. Дело в том, что оператор на ходу не всегда может смотреть в визир, а актеры и их окружение не везде композиционно правильно вписаны в кадр. Но, как мне известно, зритель не обращает на это внимания. Происходит так, потому что камера теперь — участник события и видит его как живой человек. В таких сценах оператор превращается в режиссера. Он должен снять кадры так, чтобы они соответствовали общему замыслу фильма. Он должен непрерывно ощущать ритм будущего монтажа **.

Урусевский говорил, что «Неотправленное письмо» — любимый его фильм, в нем удалось даже драматургию некоторых эпизодов решить сугубо изобразительными средствами, что для него очень ценно. Урусевский успехами своих фильмов напрочь перечеркнул прежде бытовавшее мнение о движении камеры, о «правильной» композиции кадра. Он решал драматургию сугубо изобразительными средствами — путь сложный и тернистый, на который не так часто вступают операторы игрового кино.

Уже про «Неотправленное письмо» он говорил: «Фильм все-таки эклектичен. В нем борются две линии: бытовая и поэтическая. Не люблю не только доснимать, но и переснимать, а этот фильм очень хотелось доснять. Тут зрителя не должно интересовать обычное: как они жили, что делали. Это — иной жанр» ***. В «Неотправленном письме» наметился тревожный симптом. Камера стала выходить на первый план, она стремилась стать главным героем, хотела удивить и поразить своими возможностями.

---

* «Искусство кино», 1978, № 2, стр. 191—192.
** «Советская культура», 1961, 11 марта.
*** «Искусство кино», 1978, № 2, стр. 190.

И вот новый фильм «Я — Куба». Снова вихрь восторженных рецензий, где говорится, что съемки сделаны волшебной рукой — настолько изобретателен оператор, что работа оператора отполирована до блестящей ясности, она околдовывает, как может околдовать лишь произведение искусства, что здесь сама жизнь, но поэтически изображенная изумительным кинооператором Урусевским.

Высоко оценивая мастерство оператора, пресса писала тем не менее, что в фильме «Я — Куба» Куба осталась на втором плане, а на первом оказалось «я»... Ошибка лежала в самой идее подменить все выразительные средства кино солирующей камерой.

Фильм начинается с длинных пролетов над островом — в кадре вода и пальмы. Идут титры. После титров — первый кадр. Камера на корме лодки, лодка движется среди убогих лачуг, в которых ютится Куба. Мы проплываем над навесами, камера то приближается к гребцу, стоящему на носу, то удаляется от него, вновь открывая нищую обездоленную «улицу» на воде. Но вот лодка подплывает к мосткам, и камера уже движется по ним — навстречу камере идет женщина с ребенком: идет «сама нищета». И как взрыв — монтажный переход к другой Кубе — сытой и апокалипсической. Этот следующий эпизод описан в литературе неоднократно, он, как и многие кадры С. Урусевского, стал классикой. Камера начинает свое движение на крыше отеля, показывая все происходящее на ней, потом опускается вниз, повторяя предыдущую картину, и оказывается в бассейне. План заканчивается под водой. Скажем лишь, что оба эпизода, так же как и многие другие, сняты объективом с фокусным расстоянием 9,8 мм. Для спуска камеры с крыши Урусевский сконструировал особый подъемник, в который он садился после окончания движения с камерой по крыше отеля и вновь вставал уже у бассейна, не выключая камеры. В первой части картины всего 5 планов, если не считать первого пролета, который служит фоном для титров. Длина планов говорит о многом. Ведь разговор не идет о статике. Камера все время в движении.

Вторая часть содержит всего два эпизода. Первый — торговец персиками — весь целиком снят одним планом. Урусевский идет перед актерами, на каждое их движение чутко реагирует камера, она плавна и спокойна. Второй эпизод — танец Марии — снят в баре. Здесь тот же прием, но камера ведет себя иначе. В жизни танец выглядит иначе: он беднее. Урусевский заставил увидеть его так, как видит он.

В эпизоде «похорон студента» камера начинает свое движение с земли, с траурной процессии и медленно поднимается вдоль стен домов. Мы видим людей, стоящих на балконе, они

бросают вниз цветы; камера поднимается все выше, открывая нам уже всю улицу целиком. Процессия движется дальше и поворачивает на другую улицу. В это время камера въезжает в табачную мастерскую, проходит через нее и вновь оказывается на улице. Она проплывает под кубинским национальным флагом и продолжает движение уже над улицей, над похоронной процессией. Движение ее точно соответствует тому траурному ритму, который продиктован содержанием происходящего. Больше того, камера сама создает его. Эпизод снят следующим образом. С «Конвасом» в руках, на котором установлен объектив с фокусным расстоянием 9,8 мм, Урусевский движется от процессии, садится в подъемник, который плавно поднимает его к табачной мастерской. Далее, пройдя по ней, Урусевский крепит магнитом камеру к платформе, подвешенной на двух тросах над улицей. Неизбежный при этом толчок гасится разворачивающимся перед камерой знаменем, после этого камера уже на платформе вновь начинает свое движение над улицей.

Это движение камеры Урусевского многообразно, сложно, исполнено тонко и одухотворенно. В своей основе — оно уникально. Пусть упрекают Урусевского в забвении драматургии — у него другая драматургия — не имеющая с литературой ничего общего: его драматургия — столкновение поэтических изобразительных символов, в которых и человек становится «пластическим знаком». Он может не иметь имени. Он — студент, рабочий, влюбленный, боец, мститель, революционер. Он — тоже символ.

Уроки Урусевского учат многому. Он всю жизнь отстаивал свое право на новое понимание правды искусства. На этом пути он сделал очень много. В некоторых картинах, снятых оператором Урусевским, «исчезал» режиссер, равный ему по силе, разрушалась гармония и предавался забвению принцип синтетического языка киноискусства. Но революционный художник способен опровергнуть все предварительные представления о природе искусства, в котором он творит. Сергей Урусевский сделал это. После него уже нельзя было жить и работать в кино по-старому.

Вадим Юсов. Когда-то Михаил Ильич Ромм, выступая на дискуссии о языке кино, говорил о картине А. Тарковского «Иваново детство», что это пример подлинно современного языка кино. Даже после таких фильмов о войне, как «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Судьба человека», картина Тарковского поразила зрителей своей обнаженностью, чистотой, высочайшей нотой трагизма, глубиной философского осмысления. Единомышленником режиссера, который шел с ним в картине до конца, был Вадим Юсов, говоривший, что

А. Тарковский был первым режиссером, с которым он по-настоящему почувствовал возможности операторского искусства.

Он говорит: «Любую мизансцену... или кадр, эпизод я мыслю как соединение узловых моментов статики и движения. Статика требует большей композиционной завершенности и точности, поскольку все элементы кадра воздействуют на зрителя достаточно длительное время. Статичный кадр часто становится квинтэссенцией мизансцены или, наоборот, своего рода паузой, отдохновением после панорамы, насыщенной драматургически важными элементами... Этот вопрос о соотношении статики и движения неразрывно связан с драматургией. Собственно, он ею и определяется» *.

Фильм «Иваново детство» построен на контрастах между тем реальным военным миром, в котором живет Иван и его друзья, и тем, ушедшим, уже далеким детством, в которое Иван никогда не вернется. Его образ постоянно двоится. Трагизм заключается в противоречии между волшебным миром детства и миром, где слова «лагерь смерти», «руки вверх», «отомстите за нас» — не детская игра, а жизнь, в которой, по словам Ивана, нет места только тому, от кого пользы мало.

«Главное — точно сформулировать для себя задачу. Найти решение фильма в целом. Это самое важное — понимание конечной цели» *, — говорил Юсов.

Начало фильма статично. Иван прислушивается к голосу кукушки, следит за полетом бабочки, не дыша смотрит на паутину в росе, в лучах солнца. Смеется Иван... ... И полетел... смеющееся лицо Ивана и летящий мимо снижающийся пейзаж... Иван летит... он уже остро чувствует мир — он понимает его. Как тут не вспомнить танцующего на дороге Ивана А. Довженко, то же состояние души и та же солнечность и лунность, та же сердечность и открытость миру. Так же неожиданно как танец Ивана А. Довженко, возник и полет Ивана А. Тарковского, но и то и другое — реальность душевного состояния героев, реальность, которую мы воспринимаем безоговорочно. Отметим, что А. Довженко, чтобы показать владеющее Иваном чувство, понадобилось семь или восемь статичных планов, в которых Иван, танцуя, движется на нас от общего до крупного плана. Тарковскому и Юсову понадобился всего лишь один план. Этот узловой момент движения, план «пролета» Ивана — чисто кинематографическое решение литературного образа «счастья». Пролет снят следующим образом: Иван вместе с камерой находился на площадке крана. Стрела крана поворачивалась, в кадре мелькали верхушки деревьев, создавая ощущение полета.

* «Искусство кино», 1976, № 8, стр. 106.

Столкновение статики с динамично движущейся камерой можно проследить в следующем эпизоде: предоставленный самому себе Иван в подвале, играет в войну. Весь эпизод снят движущейся камерой, которая стремится передать нам не только реальную атмосферу, но и состояние Ивана, его ненависть и ярость, боль и бессилие перед случившимся. Камера вместе с Иваном мечется по подвалу, наполненному стоном, плачем и криками, немецкой речью, останавливаясь лишь на мгновение, чтобы заглянуть в лицо Ивану, в глаза (эпизод снят «Конвасом» с широкоугольным объективом).

Здесь происходящее мы видим одновременно и глазами авторов и глазами героя. Взгляд авторов — статичен, взгляд героя — движение. Далее взрывы на улице, за стенами подвала, почерневшее «солнце» и Гальцев, вбежавший в подвал. Он видит: Иван стоит и спокойно смотрит на него. Так «динамичная» игра в войну превращается в «статику» войны, воображаемый мир — в реальность. Статика нужна Юсову, чтобы мы остро почувствовали реальность войны, ее чудовищность, и в то же время статика — это финал перехода души героя из одного состояния в другое. Эта «многомерность» статики есть возвращение Ивана в реальный мир.

Финал картины. Здесь тот же пролет, то же приближение к земле, только Иван уже внизу, под камерой, он бежит по отмели, по воде, за девочкой, с которой он играет в своих воспоминаниях. Он бежит, обгоняет ее и вот Иван и летящая над ним камера сходятся в одной точке. Весь экран заполняет черное высохшее дерево. «Поскольку кинематографические фильмы исследуют физическую реальность, никогда не охватывая ее целиком, символы в них не столько используются, сколько порождаются» *. Сухое дерево воспринимается как часть искалеченной человеческой природы, как приговор войне, заставившей не только вместить в детскую душу недетские порывы и страдания, но и уничтожить ее физически.

Тот, кто видел фильм впервые в начале 60-х годов, не мог не почувствовать его необычность. Изобразительный ряд картины предает атмосферу событий, выявляет подтекст, расставляет драматургические акценты. Поэтому так по-особенному чувствуется реальность и нереальность всего происходящего. «Иваново детство» отличает единство стиля. В картине видна необыкновенная серьезность по отношению к каждому приему. Здесь ни динамическая камера, ни острый ракурс не становятся самоцелью. Каждый прием не обнаруживает себя, он направлен на то, чтобы предельно раскрыть мысль и атмосферу действия. В операторском стиле «Иванова детства»

* З. Кракауэр. Природа фильма. М., «Искусство», 1974, стр. 252.

можно было почувствовать то, что в «Андрее Рублеве» проявилось с особой ясностью — эпический дар камеры Юсова.

В «Ивановом детстве» переходы от статики к движению были ощутимы, они специально подчеркивались драматургически. Здесь же движение камеры определяется исключительной плавностью В этой плавности, цельности — главная драматургическая мысль движения. Здесь уже совсем нет острых ракурсов, резкого нервного движения, игры света. Все кажется приглушенным. Взгляд камеры — это взгляд художника-философа на свою историю. Одинаково внимательная к человеку, природе и к самой незначительной детали, камера говорит: незначительных деталей нет. Разберем движение камеры в эпизоды «Колокол». Кончился обжиг. Бориска стоит и слушает, как потрескивает высыхающая глина. Мы видим, он напряжен от усталости и от ожидания (зазвонит или не зазвонит). Мы чувствуем жар колокола, дрожь Бориски (так через конкретные переживания и детали приближается к нам далекое прошлое. Оно приближается к нам через скрип блоков, через реальные, точно и тонко подобранные шумы, через правду характеров), потом он скрывается за колоколом. В это время камера начинает свой медленный подъем и постепенно открывает нам колокол, мужиков, суетящихся вокруг, чувствующих необыкновенную важность происходящего момента. Уйдя от крупного плана Бориски, показав нам план общий, камера вновь возвращается к Бориске, который поднялся из ямы и снова вышел на крупный план. Он говорит: «А колокол-то возьмет и не зазвонит...» И тут нам окончательно становится ясным и первый крупный план и следующий подъем вдоль колокола и над ним, над толпой мужиков. Только Бориска обладает этой тайной — тайной колокольного звона. На одной чаше весов — его маленькая хрупкая фигурка, наделенная мощным творческим даром, на другом — власть, сила, заставляющая этих мужиков не спать ночами, надрываться в грязи и стуже. Это понимаешь чуть позже, а пока камера внимательно, спокойно фиксируя переходы героя от одного эмоционального состояния к другому, соизмеряет масштабы событий, постепенно поднимая их до высшей точки. Второй план. Мужики крутят ворот, на который наматываются канаты, поднимающие колокол. Камера движется вдоль канатов и выше их, заставляя нас физически ощущать и тяжесть колокола, и трение канатов о дерево. Потом она поднимается над колоколом, открывая панораму городских белых крепостных стен, от которых движется торжественная княжеская процессия в сопровождении толпы. Камера сопровождает князя и свиту до тех пор, пока она не приближается к колоколу, т. е. панорамирует на 180° и снова опускается вниз,

перекрывая колоколом по первому плану толпу зрителей и процессию. Экранное время здесь почти соответствует реальному, и движение камеры по вертикали и горизонтали позволяет нам последовательно проследить действие от рабочей детали — ворота и канатов — до общего плана, на котором прослеживаются все действующие лица этой истории. Здесь явно чувствуется связь с панорамами Урусевского.

В следующем фильме А. Тарковского и В. Юсова «Солярисе» едва ли можно найти более двух десятков статичных планов, хотя статики в картине много.

Колышатся водоросли. Кадр статичен. Но вот слева в кадр вплывает красный лист и камера начинает панорамировать за ним. Эта панорама плавно переходит в другую, по воде, по осоке, потом по высокой траве и цветам, пока, наконец, в кадр не входят ноги Кельвина, начинается панорама по ногам, мы видим руку с железной «медицинской» коробкой — наконец, его лицо. На лице камера останавливается. Это лицо человека, который хочет что-то понять, что-то вспомнить, а, можно сказать, он слушает тишину или прислушивается к своим мыслям, биению сердца в груди. И в подтверждение этого «созерцательного» состояния — монтажный стык — медленный наезд на длинные узкие, как ножи, колышащиеся в воде водоросли. Наезд оканчивается статикой. Весь наезд и статика выполнены так, что решают две задачи. Во-первых, мы как бы перестаем замечать сам прием наезда за счет его длительности и за счет движения водорослей и, во-вторых, мы понимаем, что, оказывается, несмотря на те десятки и сотни раз, когда нам приходилось видеть водоросли, мы их не видели по-настоящему! Водоросли — это же целый мир движения! Монтажный стык — лицо Кельвина — дает нам понять, что фильм о нас, о зрителях, фильм о каждом и для каждого по-своему. Потом еще план — Кельвин в глубине кадра медленно пересекает поляну. На некоторое время он скрывается за кустарниками, камера ждет его появления. Первый план пуст. Но между нами и Кельвином одинокое, старое «вечное» дерево. «Дерево деда». Наш глаз неотступно следит за Кельвиным и с нетерпением ждет его появления в тот момент, когда он скрывается за кустом. Но, оказывается, камера тоже идет, очень медленно она панорамирует за ним, да так медленно, что фактически композиция кадра не меняется. Наш глаз торопится увидеть Кельвина, а его все нет. Она тормозит наш быстро скользящий взгляд, словно говорит: не торопись, рассмотри все как следует, почувствуй эту природу, эту землю.

Далее в монтаже длинных, стремительно разгоняющихся планов-проездов, подземных коридоров камера долго фикси-

рует из машины летящий на нас асфальтовый и бетонный поток стен. Здесь та же цель. И то же чувство. Казалось, хватит, остановись, довольно. Но нет, разгляди все внимательно, пойми время, почувствуй состояние героев, их одиночество, и, наконец, почувствуй эпоху так, словно тебе дарован счастливый миг — взглянуть на свой мир и на себя со стороны. Вспомним, наконец, начало картины — те первые планы природы, дома, которые становятся символом земли и Родины.

Вот так движется камера, останавливая наш взгляд, заставляя нас пристальней всмотреться в мир, в людей, через незначительные, казалось, детали, увидеть то, что сокрыто от быстрого торопливого взгляда: увидеть рождение мысли, чувства, увидеть их в движении.

В каждом плане, снятом Юсовым, есть движение и статика. Но движение — основа всей композиции. Ее главная мысль.

Камера чутко реагирует на человека. Причем движется так, что мы почти не замечаем этого. Его панорамы разнообразны. Только один пример: в сцене разговора отца Кельвина с пилотом Бертоном камера начинает движение и останавливается 7 раз. Два раза Юсов переводит фокус. Во время разговора герои не стоят на месте, они перемещаются по комнате, словно убегают и одновременно ищут контакта друг с другом, убегают от неловкости, от недосказанности, сходятся снова в стремлении досказать. Мы видим то Бертона, ловящего взглядом отца Кельвина, то, наоборот, кто-то из них выходит и становится за окном, потом возвращается назад и снова выходит, останавливаясь в проеме двери. Такой сложный узор взаимоотношений встречается в картине не раз.

...«Я всегда стараюсь строить панораму на каких-то узловых элементах, — говорит В. Юсов, — на существенных среднеплановых деталях, причем эти «игровые опоры» я распределяю в пространстве длинной панорамы кадра-эпизода так, чтобы они целенаправленно воздействовали на зрителя. Если все точно продумано, если все работает на выявление драматургического смысла, подтекста, настроения, то эти кадры обязательно будут восприняты зрителем как ударные, важные для общего смысла картины.

...Съемка с движения как раз и дает дополнительную информацию о месте действия, о взаимоотношениях героев фильма с окружающим миром... При движении аппарата мы включаем в кадр все большее пространство, как бы размыкаем жесткие его границы. Само движение предполагает, что и слева, и справа, и сверху, и снизу тоже существует жизнь, что стоит нам только туда спанорамировать, мы увидим нечто новое. Это уже не картина, которой мы можем любоваться со

стороны. Движение как бы втягивает нас внутрь, раздвигает раму и тем самым уничтожает ее. Таким образом, камера вводит зрителя в глубокий и многоплановй неконечный кадр, если не равный жизни, то максимально приближенный к ней» *.

Игорь Слабневич. В конце 50-х начале 60-х гг. вновь после долгого перерыва, властно заявил о себе стиль «документализма», названный в критике «эстетикой честности». В этом определении было желание показать не только формальное стремление к достоверности обстановки «несделанности» кадра, но и желание художников непрерывно размышлять о жизни, каждое движение камеры оценивать сначала с позиций нравственных, а потом — эстетических. «Изысканность представлялась им недостойной темы героя времени» **. К этому же периоду относится и высказывание режиссера В. Скуйбина, вобравшее в себя эстетическое кредо нового течения: «Нарочитость мизансцены, композиции кадра способны поставить под сомнение любые ценности фильма, не исключая и самой сути произведения. Эта изобразительная орнаментика может превратить достоверную картину жизни в порой искусно сделанное, но все же искусственное ее подобие» ***.

Прорыв в реальность во многом помог уничтожить те барьеры недоверия к экрану, которые существовали накануне. «Эффект узнаваемости» позволил зрителю ощутить свою непосредственную сопричастность экранному действу и, как следствие, испытать большое доверие к нему» ****.

Далеко не последняя роль в освоении нового стиля принадлежит картине В. Ордынского и И. Слабневича «У твоего порога». В этом фильме нет ни одного кадра хроники, но тем не менее он производит впечатление документальной ленты, снятой военным оператором на фронте. Свою изобразительную культуру И. Слабневич принес и в фильм «Освобождение».

Пресса писала, что в активе советского искусства появилось произведение, рядом с которым на мировом экране, в том жанре и масштабе, в котором оно делано, поставить ныне нечего. Это картина о войне была недюжинного размаха и точного, глубокого историзма. В ней нашли свое воплощение все события «глобального свойства» последних двух лет войны, определившие ее исход. Пространственный и челове-

---

* «Искусство кино», 1976, № 8, стр. 105—106.
** «Искусство кино», 1978, № 5, стр. 100.
*** «Искусство кино», 1978, № 5, стр. 100.
**** «Искусство кино», 1978, № 8, стр. 82.

ческий след ее огромен — от солдата до Верховного Главнокомандующего, от сражения за деревню Прохоровка до стратегических планов, разрабатываемых в штабах Вермахта. Огромные постановочные задачи стояли перед авторами картины: дать правдивое освещение хода войны, решившей судьбу Европы. Жанр игровой исторической хроники, использование подлинных фронтовых документов стали основными стилеобразующими факторами изобразительного решения картины. В активе И. Слабневича крупномасштабные изобразительные формы многоплановые композиции.

В картине Ю. Озерову и И. Слабневичу необходимо было сохранить верность реалистическим принципам пластической драматургии. Отказаться от «кокетства» формой, отказаться от внешней эффективности этой формы, ведь почти вся информация исходит от зрительного ряда, а в подобном фильме важнее всего фотографическая достоверность — она усиливает его сходство с кинодокументацией. Более вычурная съемка могла бы даже мешать целям фильма, поскольку зритель воспринимал бы его скорее как субъективный комментарий, чем объективное освещение события. Сама тема фильма диктовала необходимость добиваться не эстетического совершенства кадра, а их фотографической ясности и простоты. Для тяжелых будней войны любой изощренный стиль фотографии был бы оскорбителен, он бы помешал донести честную информацию о страданиях людей до каждого зрителя. «В изобразительной стилистике... стремление к органичности, ненавязчивости, отказ от натужной образности и назойливой экстравагантности... тем самым преследовалась цель не только вызвать максимальное доверие зрителя к происходящему на экране, но и активизировать восприятие путем апелляции к его жизненному опыту» *. Однако нельзя строго ограничивать и замыкать аскетизм документального стиля в такой масштабной работе, как «Освобождение». Ей присуща и «живописность», которая органически сочетается с хроникальным духом, пронизывающим гигантские батальные сцены; столь же органично сочетается и со строгостью историко-политических эпизодов, снятых «под документ», и, наконец, с кадрами-врезками, снятыми в годы войны! Весь заряд историзма, органически включенный в психологию современного зрителя, определяет стилеобразующий принцип «Освобождения». Здесь действует обратная связь, подмеченная и учтенная авторами картины с достаточной тонкостью.

Динамическая композиция кадра лежит в основе изобразительного ряда картины. Движение камеры здесь настолько

* «Искусство кино», 1978, № 8, стр. 85.

разнообразно, что, пожалуй, сложно найти тот способ движения, который бы не входил своей составной частью в изобразительный ряд. Здесь и съемки ручной камерой с нормальной оптикой (Слабневич совершенно справедливо отказался от широкоугольной, что явилось бы нарушением основного эстетического принципа картины), съемки субъективной камерой, съемки с самолета и вертолета, с операторской машины и с бронетранспортера, с суперкрана, с операторского крана, со специальных платформ и эстакад, сооруженных для съемок. Многие сцены в Ставке, в штабах, интерьеры сняты с операторской тележки с применением оптики с переменным фокусным расстоянием. Слабневич использует оптику с переменным фокусным расстоянием достаточно широко. Весь этот богатейший арсенал изобразительных средств используется оператором с большим мастерством.

Вот что пишет А. Головня о движении камеры в первой части эпопеи «Огненная дуга»:

«На огромном широкоформатном экране, заполняющем все поле зрения, возникает темное серовато-синее небо; камера медленно панорамирует, видны столбы, колючая проволока, вспышки осветительных ракет. Тот, кто был на фронте, знает эти предрассветные часы. И экран как бы включает зрителя в обстановку... перед нами не просто «пейзаж», но введение в атмосферу действия... (вспомним, что вслед за этим планом идет длинный проезд мимо рядов колючей проволоки)... И когда нужный психологический тонус создан, то зритель уже становится не «наблюдателем», а как бы участником действия... удивительный психологический эффект оптических (зрительских) восприятий.

Начинается битва, камера панорамирует над полем боя, опускается в окоп (совершает по нему проходы и пробежки вместе с героем), камеру засыпает земля взрывов, заволакивает дым, утюжат танки — и все это как бы «ощущает» зритель. В этом фильме у постановщиков не было стремления эпатировать зрителя... количеством пиротехники или масштабом сцен и массовок» *. Действительно, поначалу даже удивляешься этому «неэпопейному» количеству танков, самолетов, взрывов. Работает инерция мышления, инерция тех фильмов, в кадрах которых на десяти квадратных метрах стояло 10 зениток и на 10 квадратных метрах — 10 танков. Это разрушало доверие к экрану, но нравилось, поражало. Чуть позже приходит понимание и ощущение; если камеру сдвинуть чуть влево или вправо, то там не будет пустоты «или странных предметов оборудования съемочного павильона» **,

* «Искусство кино», 1974, № 8, стр. 75.
** З. Кракауэр. Природа фильма. М., «Искусство», 1974, стр. 116.

там тоже будут танки, тоже будут бежать солдаты, тоже будет война. Это ощущение мастерски создается следующим способом. Во время атаки камера словно случайно, чуть панорамирует вправо или влево, и мы видим, что там тоже война, и вновь тут же возвращается на прежнюю точку. Мы это непроизвольно запоминаем. Так создается ощущение «хроникальности» и масштабности происходящего. «...Кино должно... подчеркивать эффект безграничности мира, создавать впечатление, будто место съемки выбрано случайно, — пишет Кракауэр, — что можно было с тем же успехом выбрать другое... и, что «глаз» кинокамеры может поворачиваться во всех направлениях» *. Этому отвечает происходящее на экране. Вспомним, как «случайно» показывают Ю. Озеров и И. Слабневич масштаб событий.

Падает горящий самолет — из него выпрыгивает летчик и открывает парашют. Мы видим его глазами землю, на которой идет сражение. Поле внизу несколько раз оборачивается на 360° (так это видит парашютист). Потом самолет врезается в землю перед танком. Все поле покрыто движущимися в бою машинами. Или еще кадр. В самолете летит командующий армией. Внизу его ждут. Идет диалог о необходимости маневра 5-ти армий генерала Рыбалко. Снова летит командующий. Под крылом его самолета нескончаемым потоком движется колонна танков. Главное здесь — этот диалог на земле. Мы слушаем его. Как отразится такое перемещение на ситуации — это главное. Но между тем мы видим «под» этим разговором поистине масштабную картину. Обратите внимание. Описанные нами эпизоды — суть движения камеры.

А. Головня продолжает: «Здесь постановщики умело решили одну из самых сложных изобразительно-монтажных задач — добились точной и ясной пространственной и временной ориентации зрителя в происходящем на экране действии. И это, несмотря на подвижность камеры, многообразие точек зрения: съемка ведется и с самолетов, и с вертолетов, из окопов, блиндажей, зритель видит огромные массовые действия, и крупные планы героев фильма, артиллерию, катюши, танки. Ясность пространственной ориентации — важнейший элемент изобразительного мастерства режиссера и оператора» **.

Посмотрим, как была сделана одна из танковых атак. Как динамическая камера «вела» танки вперед.

Сначала стремительную танковую атаку мы видим с воздуха. Самолеты обгоняют танки, и, кажется — те еле ползут.

---

* З. Кракауэр. Природа фильма. М., «Искусство», 1974, стр. 115.
** «Искусство кино», 1974, № 8, стр. 75.

Но вот два статичных плана, где в кадре мимо камеры проносится несколько танков... Они проносятся стремительно! И вот танки сняты с параллельного проезда. Из них выделяется один с номером 13. На полном ходу он таранит машину, она взрывается (проезд продолжается). Танк движется дальше. Въезжает в лес и, ломая кустарник, не сбавляя хода, движется дальше. В последний момент камера теряет его из вида. Следующий план снят уже в кабине этого танка. Экипаж вместе с камерой швыряет из стороны в сторону. Но вот — субъективная камера — сквозь смотровую щель глазами водителя мы видим трассирующие следы пулеметных очередей, которые поражают бегущих солдат. Но вот где-то сбоку на секунду возникает немецкий танк, выстрел. Кабина вздрагивает и замирает — вместе с ней и камера. Внутри — огонь. Секундная пауза, и танк снова движется. Он — в реке. Из танка выскакивают танкисты, камера панорамирует, и мы видим, что в реке и немецкие танки. Начинается медленный подъем — камера на кране — мы видим рукопашную между танкистами. Параллельно этому действию, с этого момента, начинается другое. Бежит танкист. Он бросается, то к одному из своих друзей, то к другому. Камера следует за ним. Этот безнадежен, этот — тоже, этому уже оказывают помощь. Наконец, он подбегает к перевернутому танку и вытаскивает из него горящего водителя. Сбивает огонь на комбинезоне, обнимает танкиста, тащит его куда-то. Все это снято с проезда общим планом. Камера проезжает мимо, и мы снова видим рукопашный бой и смерть героев этого эпизода. Камера панорамирует: в кадр медленно въезжает подбитый немецкий танк, закрывая весь кадр.

Так, ни на секунду не останавливаясь и не суетясь, камера показывает масштаб происходящего. При этом она одновременно фиксирует конкретные детали, конкретных людей, вызывая тем самым эффект сопереживания, соучастия. Впечатление, создаваемое движущейся камерой, огромно. В пяти сериях картины таких сцен множество. Каждая из них — достойный пример применения движущейся камеры.

Один из ветеранов войны, приславший свой отклик на фильм, писал: «На войне я был рядовым солдатом, участвовал в боях за Берлин. Когда я смотрел «Освобождение», то просто поражался: это все о нашей роте, о нашей дивизии. Я даже искал самого себя на экране» *.

Новая работа Озерова и Слабневича — «Солдаты свободы» — киноэпопея в 4-х фильмах, по стилистическим и драматургическим задачам развивает точно найденный в «Осво-

* «Искусство кино», 1978, № 3, стр. 29.

бождении» жанр хроникально-художественной исторической эпопеи. Это вновь монументальная фреска. Вновь художественный вымысел и фотографичность подчинены строгой логике действительности, голосу фактов. Это — политический фильм. Это — акция, исполненная большого гражданского звучания.

Леван Пааташвили. Так же, как С. Урусевскому и В. Юсову, операторской манере Пааташвили свойственна динамическая композиция кадра. У каждого из них — своя манера, свое творческое лицо. И Левану Пааташвили, оператору, обладающему ярким самобытным почерком, дано воплотить в пластике специфических изобразительных средств кино свое внутреннее видение и понимание мира.

«Изобразительное решение картины «Романс о влюбленных (режиссер А. Михалков-Кончаловский, оператор Л. Пааташвили) достаточно необычно, ново для нашего кинематографа» *. «Дело, на мой взгляд, не столько в новизне выразительных средств, сколько в стремлении обогатить операторское искусство за счет приемов, которые прежде не использовались — на них было наложено табу, их применение считалось нарушением устоявшихся норм и канонов ремесла. Но мне кажется, что произведение искусства рождается как раз там, где есть попытка по-иному подойти к старым истинам, с какой-то новой стороны взглянуть на свою «профессию».

Прежде чем говорить об изобразительном решении и операторских приемах фильма «Романс о влюбленных», необходимо понять, что явилось основой построения необычной образной системы произведения, сказать несколько слов о сценарии и о его режиссерской интерпретации. А. Михалков-Кончаловский писал: «Открытия, я так думаю, ожидают сегодня кинематограф... в области интенсивности чувства, в свежести точки зрения художника, чем она своеобычней, чем больше в ней личного, индивидуального, может быть и субъективного, тем интересней будет картина зрителю... ...Сценарий поражает... мироощущением... Оно такое яркое, сильное, ясное, что можно лишь позавидовать мужеству и таланту автора, сумевшего в самом обычном... увидеть столько нового...» **.

Далее он вспоминает Довженко и пишет, что в его «Поэме о море» самым поразительным открытием были люди: ногами они стояли на земле, а головой упирались в небо. «Такое же ощущение было у меня, когда я читал сценарий Григорьева; за лирическим сюжетом в нем открывалась картина эпиче-

* «Искусство кино», 1977, № 6, стр. 118.
** «Искусство кино», 1974, № 11, стр. 52.

ская... Но любовь — лишь одна из тем сценария. Он говорит еще и о многом другом. О красоте, о необъятности Родины. О долге, чести, о братстве, о матери и материнстве» *. Об этих вечных категориях рассказать громко, во весь голос, «с большой интенсивностью чувств» непросто.

Леван Пааташвили сразу принял этот материал с его напряженной драматургией, сильными характерами и неординарными чувствами. Этим объясняется его огромный энтузиазм в поисках того нового изобразительного решения, с которым мы встретились в «Романсе о влюбленных». Уже первые кадры фильма обрушили на зрителя шквал чувств, страстей, эмоций — ураганного вихревого движения, которое с поразительной точностью передало зрителю состояние духовного взлета, переживаемого героями. Быстролетное движение с его захлестывающей скоростью, смазки, мелькания, бесконечные блики, внезапное сияние, гроза, ливень, мокрые листья, прозрачные капли — воистину кадры, ослепленные солнцем и омытые дождем. Они несут какую-то торжествующую неотразимость красоты природы и радости бытия. И воспринимаются как частица только что сотворенного мира любви, его веселого царства. Этот эпизод создает полную иллюзию бесконечного пробега. И темп движения, его скорость тоже становятся изобразительным средством.

Авторы фильма, учитывая законы зрительского восприятия, начали фильм с кульминации и творчески использовали движение для создания образа любви, которое в значительной степени отличалось от движения в действительности соответственно времени и пространства. Но несмотря на условность этого иллюзорного движения, оно воспринимается абсолютно достоверно.

Этот эпизод пробега влюбленных снимался кадрами укороченной длины, с использованием эффекта стробоскопа, что создавало у зрителя ощущение бешеного захлебывающегося ритма. Для этой сцены был построен особый решетчатый забор небольшой длины, пробегавшие за ним Татьяна и Сергей то исчезали, то появлялись. Пробег снимался через стробоскоп несколько раз. Отснятый материал монтировался в один длинный-длинный кусок пронзительного мгновения счастья — в процессе склейки монтажных планов создавалось новое, кинематографическое пространство, которое не имело места в действительности.

Сняв более десяти фильмов очень разных по драматургии и изобразительной стилистике («Чужие дети», «Под одним небом», «День последний, день первый», «Бег», «До свидания,

* «Искусство кино», 1974, № 11, стр. 52.

мальчики!» и др.), Леван Пааташвили приобрел достаточный опыт, достиг высочайшего профессионального уровня и неменьшего уровня изобразительной культуры, получив тем самым право на поиск и эксперимент.

Материал «Романса о влюбленных» с его драматизмом ситуаций, замыслом режиссера давал широкое поле деятельности для поисков, а главное — возможность вложить свой огромный художнический темперамент и чувственное восприятие мира в задуманное.

Работая над «Романсом о влюбленных», Л. Пааташвили очень часто в поисках современной эстетики изображения идет на отклонение от нормативных технических параметров изображения. Для оператора это была принципиально новая картина. Впервые он снимал на универсальный кадр с переводом его на широкий формат, впервые в одной картине он использовал пленку «ДС-5» и «ЛН», «Кодак» и черно-белую пленку. На этой картине Л. Пааташвили работал, во многом импровизируя. Сняв камеру со штатива, он передвигался с ней, виртуозно манипулировал, стремясь захватить «жизнь врасплох». Камеру, в основном, применяли свободно и подвижно без композиционных ограничений и завершенности кадра. Особое внимание уделяли ручной камере, которой часто пользовались при импровизационных съемках. Тут был необходим автоматизм и особое «мышечное» чувство, при котором должна возникнуть четкая реакция и свободная пластика движений оператора. (Для более плавного движения камеры при стремительном перемещении и резком изменении положения оператор пользовался целым набором поролоновых матов разной формы и величины.)

Но при этом надо отметить, что Л. Пааташвили не сторонник произвольного перемещения аппарата во время съемки. Применение того или иного технического приема, в данном случае — съемки с движения ручной камерой — определяется его целесообразностью. Этим принципом он руководствуется постоянно, добиваясь органики изобразительных возможностей киноязыка.

Съемка с движения явилась основным формообразующим фактором первой новеллы фильма. Здесь о динамической камере можно говорить и как о техническом приеме, с помощью которого осуществляется построение образной системы произведения и в конечном итоге складывается стиль.

Проезды по городу, стране, пролеты, многочисленные проходы, пробеги, снятые через стробоскоп, пластика движений человеческого тела и малейшие движения души человеческой, зримый поток ее эмоций, и, наконец, движение мысли — все схвачено камерой оператора, наделенного от природы чувст-

вом активной пластики и испытывающего к ней повышенный интерес.

(Еще в начале своего творческого пути, лет 20 тому назад, снимая новеллу «Голуби» в фильме «Под одним небом», для динамизации движения Л. Пааташвили поднял на крутую крышу старого тбилисского дома тележку с рельсами, кран-стрелку, камеру. Все здесь было снято с движения. Подобных примеров в творчестве оператора множество.)

Узловым моментом в смысле динамизации является в картине эпизод возвращения Сергея.

«Современное кино, — говорил Л. Пааташвили, — немыслимо без импровизации, трудно все предусмотреть заранее, умозрительно, какая-то идея может возникнуть во время съемки» *. Так, без репетиций с актерами был снят эпизод возвращения Сергея. Сцена была очень трудной — от актера драматургия требовала максимума эмоционального накала. Съемка велась «Конвасом» с рук, объективом с фокусным расстоянием 28 мм. Л. Пааташвили говорил, что съемка эпизода представляла значительную сложность именно из-за импровизационной игры актера. Оператор не знал, как поведет себя актер, куда пойдет в следующую секунду. Задачу могла решить только ручная камера, направляемая интуицией оператора. Ни кран-стрелка, ни облегченная тележка не смогли бы так свободно перемещать камеру, реагируя на малейшее движение актера, выражение его лица и постоянное изменение действия.

...«Несколько дуговых приборов обращены в сторону камеры. Один из них при панорамировании за актером бьет в объектив. Оператор слегка задерживает панораму, обостряя эффект засветки. Затем направляет камеру на лицо актера. Этот удар света в объектив выбеливает изображение, ошеломляя зрителя, еще больше создавая эмоциональное напряжение, передавая зрителю состояние душевного надлома героя.

Откровенность приема (в кадре приборы, съемочная группа, даже сам режиссер) подчеркивают условность и необычность происходящего.

Оператор движется за актером, смазка, неожиданный поворот, смена крупности планов создают дополнительную динамику в кадре. Переброска камеры на трубача, оператор крупно, в упор, снимает лицо актера... В снятой одним куском в удивительно динамичной сцене предельно четко решена сложнейшая драматургическая задача... Актер доминировал в кадре, определяя композицию. Не было упущено ни одно

* Из интервью, данного автору.

движение героя, характеризующее его неповторимое внутреннее состояние» *.

В результате съемки с движения отчетливо выявилось своеобразие пластического кинообраза, было раскрыто психологическое состояние героя через внешнюю выразительность его лица и фигуры.

Создалось полное впечатление «расширения конфликта до масштаба уникального события психологической реальности огромной значимости» **.

Назвав этот эпизод узловым, можно вспомнить слова С. Эйзенштейна о том, что именно в них, естественно сделанных на наиболее высоком градусе творческого подъема обыкновенно с максимальной полнотой должно обнаружиться то формально характерное и формально новое, что несет с собою фильм. Композиционные особенности таких сцен несут в свете обычно сгусток того, что характеризует стилистические особенности фильма в целом.

Можно добавить, что этот эпизод состоит из интересных поликомпозиционных кадров, где все планы связаны между собой логикой развития действия. Существует тесная взаимосвязь между портретом героя, деталями и окружающей средой. Получается как бы непроизвольная композиция, но за ней стоит твердое знание ее классических законов. Здесь ощущается все мастерство владения ручной камерой, когда материализуется на экране колоссальный творческий и технический труд оператора. По словам оператора, ручная камера — это то, что тесно связано с оператором, его телом, мышцами, глазами, ощущениями, возникающими во время съемок. Ручная камера, в принципе, применяется только тогда, когда это *надо*, а не из-за безвыходности ситуации, когда «дыхание» камеры необходимо.

Это «дыхание» сделало живой ткань изображаемого мира, а активная операторская позиция и драматургически точное движение камеры «мобилизовали» зрительское восприятие, заставили зрителя сопереживать и сделали его участником происходящего. Сама жизнь, бесконечно сложная и динамичная, исповедальный характер поведения героя, его боль и страдания — были переданы камерой необычно и темпераментно. Благодаря ручной камере, в этой работе удалось блестяще решить задачу: дать полную свободу актеру, не ограничивать его движение на съемочной площадке неподвижными рамками кадра, дать ему возможность в необходимых случаях импровизировать, добиваясь естественности и досто-

* Из интервью, данного автору.

** З. Кракауэр. Природа фильма. М., «Искусство», 1974, стр. 348.

верности поведения. Свободная подвижная камера как бы позволила «окинуть взглядом» значительно большее пространство изображаемого, будь это люди, их взаимоотношения, декоративные массы, реквизит. Она увеличила информативную роль кадра и его эмоциональную насыщенность.

Уравновешенный, подчиненный строгим законам классической композиции кадр уступил место свободной композиции. Но, как и прежде, новое пластическое решение не нарушило главного принципа — композиция кадра должна наиболее полно и предельно выразительно раскрывать смысл происходящего.

Свет и цвет в картине Пааташвили — как зрительная музыка, причем музыка современная, с мелодией прерывистой, напряженной, созвучной ритмам и темпам нашей жизни, порой обрушивающей внезапные аккорды, вызывающие чувства глубокого волнения. И здесь, в работе со светом, чувствуется полная раскованность, изобретательность и смелость. Для создания «эмоциональных акцентов» он допускает световые «ожоги», «пересветки», ореолы, блики, провалы в тенях, контровой свет, бьющий прямо в объектив. Это опрокидывает нормы прежде допустимых приемов освещения. Право применения этих приемов оправдывается эстетической состоятельностью полученного изображения. Как правило, Пааташвили придерживается естественного характера освещения, считая, что к его природному богатству и тончайшей нюансировке необходимо относиться бережно и сохранять его максимально. Снимая в естественных интерьерах, оператор старается работать с минимальной подсветкой, пользуясь единым источником света, создающим подлинный образ освещения.

Оператор, как всегда, работает на открытой диафрагме и пользуется придуманными им самим рассеивающими экранами из специальной ткани. Меняя расстояние между приборами и экраном, оператор тем самым меняет характер освещения. Эти принципы освещения порой экспрессивные, с которыми работает Л. Пааташвили, соответствуют зрелищной природе кинематографа, позволяют добиться большей выразительности изображения. Как не вспомнить слова Луи Деллюка, который еще в 1926 году сказал, что свет имеет смысл.

О фильме, пластическая форма которого полемически заострена, можно говорить еще очень много, но размеры работы, к сожалению, не позволяют этого сделать. Поэтому обратимся к следующей работе А. Михалкова-Кончаловского и Л. Пааташвили «Сибириада». Картина четырехсерийная, огромная по временной протяженности, сложная, создающая ощущение правды времени, характеров, ситуаций. Мы снова

видим, как оператор свободно владеет как живописным, так и документальным стилями. По движению камеры внешне фильм во многом отличается от «Романса о влюбленных». По словам Л. Пааташвили, фильм задуман в более простой и строгой манере, таким образом, чтобы течение времени и жизни ощущалось физически «через дыхание камеры», лишенной патетики и внешней броской эмоциональности. Значительная часть фильма снята камерой с объективом переменного фокусного расстояния, что дает возможность для свободного действия, которое, по мнению авторов, несет в себе больше естественности и правды.

Наиболее характерно этот принцип осуществляется в эпизоде рубки леса, когда мужики, испугавшись, отказываются рубить. Действие разворачивается у корневища огромного поваленного дерева: сначала они в своем отказе нерешительны, также нерешительна и камера, которая тоже колеблется в своем предпочтении показывать того или иного героя. Камера движется здесь все время за главным героем. При этом за кадром остаются другие персонажи. Но вот, когда отказ звучит с явной силой, камера приобретает решительность, следуя в панораме от одного среднего плана актеров к другому. Так тонко, не выбирая себе главной роли, камера передает состояние героя. Она — не взгляд авторов, не взгляд кого-то из действующих лиц — она суть состояния их души. Поэтому так резко, в смазке, перебрасывается она с одной детали на другую в эпизоде на буровой вышке, когда Устюжанин перед аварией с отчаянным азартом принимается за работу. Этот переброс — не «субъективная» камера, она не несет в себе ни взглядов авторов, ни взглядов персонажей. Она точно передает состояние героя, его ёрничество, его творческую жилку, его внутреннюю честность, желание быть широким и добрым. Верно найденное движение камеры раскрывает в конечном счете не только его состояние, но и, как следствие, дает богатую характеристику герою. Но есть в картине рефрен, в котором движение камеры становится открыто драматургическим приемом. Это пробег героев от «ворот» деревни к реке — началу другой жизни, другого времени. Этот пробег — временная граница, проходящая в жизни героев, которая меняет ее бесповоротно. По-разному они покидают деревню, по-разному возвращаются, но возвращаются! Пробег снят панорамой в рапиде, повторяющийся несколько раз, он создает щемящий образ Родины.

За этой внешне простой, казалось бы, неброскостью операторского решения, стоит большой опыт и большая мудрость. В качестве примера применения субъективной камеры можно привести эпизод, снятый на ветроходе. Снимался он с рук,

причем Л. Пааташвили одной рукой приходилось держаться за мачту ветрохода. В кадре дрожащие от толчков восторженные лица героев. Полощется натянутый парус. Создается интересный эффект движения. В другом случае камера установлена в кабине бульдозера. Глазами героя мы видим, как рушатся «вечные» ворота деревни, те самые, из которых не одно поколение Устюжаниных уходило «в мир». Тот же прием использован чуть позже, когда герой, «оседлав» вездеход, напролом сквозь тайгу, опрокидывая деревья, ломая кусты, проваливаясь в болото, с упорством штурмует дорогу на Чертову Гриву. Совсем не так когда-то с отцом шли они этой дорогой. Осторожно, со страхом. Не дошли... Еле живые вернулись. Наверное, можно было эти два эпизода снять и подругому. Но тогда исчезли бы важная характеристика героя, его решимость, смелость и удальство.

Так же, как у С. Урусевского и В. Юсова, операторская манера Л. Пааташвили основана на преобладании динамической композиции кадра. У каждого из них — своя манера, свое творческое лицо.

И Левану Пааташвили, оператору, обладающему яркой самобытной индивидуальностью, дано воплотить в пластике специфических изобразительных средств кино свое внутреннее видение и понимание мира.

Георгий Рерберг. Принято считать, что А. Михалков-Кончаловский и Г. Рерберг картиной «Дворянское гнездо» положили начало «живописному» стилю в нашем кинематографе. Конечно, важно найти точку отсчета, но даже в том случае, если она находится и не здесь, очевидно, что для изобразительного строя кинематографа последних лет характерны и такие фильмы, как «Дворянское гнездо», «Дядя Ваня», «Зеркало», снятые Георгием Рербергом.

Даже сегодня, спустя десять лет, «Дворянское гнездо» поражает красотой своего мира. Это богатство тона, праздник цвета — от самого яркого до самого нежного, неожиданно вспыхивающего на солнце и гаснущего в тени. «Интерьеры, решенные в ясной манере полотен венецианской школы. И портреты, погруженные в мягкую полумглу, согретые теплыми отсветами свечей... и натюрморты — подробные, вкусные, написанные с тщательностью и любовью, порой и с ироническим любопытством» *.

Многие критики, соглашаясь с живописными достоинствами картины, все же считали, что любование предметами, пейзажами, излишнее увлечение светописью, явилось в картине самоцелью, сокрыло от зрителя главное — душевное состоя-

* «Искусство кино», 1970, № 2, стр. 57.

ние героев, исторический смысл романа Тургенева. Сегодня, вероятно, никому не придет в голову спорить, что столь внимательное отношение к детали, состоянию природы, «чувственное смакование» вещного мира было ни чем иным, как желанием воссоздать духовную атмосферу того далекого времени, важнейшим звеном в решении драматургического строя картины.

Лаврецкий дорог авторам желанием любить, непридуманным, искренним своим стремлением человека, вновь обретшего родину, понять ее суть, войти в ее жизнь, стать в ней самим собой. Вот зачем авторам так нужен колорит эпохи, который по мере развития действия картины становится духовным стержнем повествования.

Оператор Г. Рерберг говорил: «Если бытует мнение, что фон, на котором действуют герои фильма, не столь уж важен и что «прописывать» его необязательно. И это в кино, где даже незначительные детали могут и должны читаться с экрана, нести смысловую, эмоциональную нагрузку, где каждый элемент изображения должен стать инструментом со своей особой партией.

...Современная режиссура в лучших своих образцах не допускает пустот в кадре, случайно снятых объектов, продумывает каждую «мелочь», подчиняя ее общему замыслу... Фон у них — это действующее лицо, которое активно воздействует на зрительское сознание. Причем используется каждый участок экранной плоскости»*.

Какова же роль съемки с движения в системе изобразительных средств, каким «инструментом со своей особой партией стал этот прием в фильме «Дворянское гнездо».

Рерберг никогда не отводит движению камеры самостоятельную роль. Этот прием у него органически сочетается со всеми компонентами освещения, ритма, он драматургически точен. Движение камеры создает эффект неразрывной связи героя с фоном. В настоящее время критики полагают, что для «живописного стиля» характерна статичность камеры, говорят о том, что камера заняла позицию стороннего наблюдателя в постижении характеров героя, ситуации. Многие принимали внимательное вглядывание камеры в экранный мир за ее статичность, в то время как она продолжала двигаться и, более того, ее движение стало более точным, крайне осмысленным, поскольку фон, которому ранее не придавали столь большого значения, заявил о себе, стал «играть» и останавливать на себе зрительское внимание.

---

* «Искусство кино», 1977, № 6, стр. 118.

Фон заявил о себе как о важном компоненте изобразительных средств кинематографического языка. Рерберг пишет: «Я должен был сделать так, чтобы весь кадр оказался «на виду». Чтобы зритель воспринимал все его художественное пространство, а не ограничивал свое внимание одним планом, точнее, тем фактическим действием, которое разворачивается на первом плане» *. Для того, чтобы зритель воспринимал все «художественное пространство кадра», Г. Рерберг одновременно активно использует светопись и движение камеры. Сочетание этих изобразительных средств создает непередаваемое ощущение воздушности, прозрачности, достоверности мира, в который погружены герои картины.

Лаврецкий впервые входит в дом, покинутый им более 10 лет назад. Открывая двери, он проходит по анфиладе комнат. Рядом с ним семенит старый слуга и бежит дворовая девка. Стараясь угодить барину, она рвет оконные ставни, в которые тут же неудержимым потоком врывается свет, пронизывающий застоявшийся воздух и пыль, поднятую движением Лаврецкого. Все это время камера сопровождает его проход: замедляет движением, когда Лаврецкий замедляет шаг, и убыстряет его, когда Лаврецкий движется быстрее. Этот длинный проезд снят с тележки на дутиках, которую Г. Рерберг в большинстве случаев использует для проездов. Наконец герой входит в полуосвещенную комнату. Пол усыпан красными яблоками, голуби поднимают пыль и рвут паутину крыльями. Лаврецкий обводит взглядом комнату. Камера начинает сложное движение. Вслед за героем она проходит по комнате и останавливается вместе с ним. Он начинает оглядывать комнату, а камера снова отдаляется к двери и останавливается, открывая нам всю комнату целиком. Стоит и смотрит Лаврецкий. Вспоминает, вживается в свой старый дом, в свое «дворянское гнездо». Потом медленно идет к роялю, стоящему в дальнем углу комнаты. Камера медленно двинулась за ним, остановилась, оставив героя на общем плане. Лаврецкий открыл крышку рояля, постоял, закрыл и медленно двинулся к груде картин и рам, сваленных в углу. Камера, поменяв точку, теперь уже от рояля, медленно проплывая над рассыпанными яблоками, двинулась за ним. Старый камердинер нашел портрет деда Лаврецкого и начал рассказывать о портрете. Камера медленно панорамирует с лица камердинера на его руку, потом на портрет, покрытый паутиной времени, потом снова на руку и на лицо камердинера, потом снова на руку и на портрет. Панорама оканчивает-

* «Искусство кино», 1977, № 6, стр. 118.

ся наездом на крупный план лица вельможи — властного и вместе с тем необыкновенно человечного, в котором есть и мягкость и доброта. Все это нам дает рассмотреть камера в статике. Панорама же выдержана в спокойном, «укачивающем» ритме рассказа, звучащем откуда-то издалека. Этот прием и создает ощущение раздвоенности восприятия: с одной стороны, герой слушает его, с другой, — пытается сам вспомнить. То же ощущение дает и движение камеры, как бы отстраняясь от прямого участия в разглядывании портрета. Наряду с портретом ей важно еще и лицо камердинера, и его рука. Вот почему она неоднократно возвращается к ним, хотя разговор идет именно о портрете. Это создает эффект отстраненности, то состояние, в котором находится герой, еще сердцем не вошедший в свой дом. В первой части фильма мы можем увидеть только 3—4 статичных плана. И, конечно же, спорны рассуждения о преобладающей статике камеры в фильмах «живописного стиля». Медленное движение, сосредоточенное внимание необходимо нам, чтобы вжиться в ритмы и атмосферу того далекого времени, найти то общее чувство, которое объединяет нас с ним и которое к концу фильма кристаллизуется с полной ясностью. Это чувство любви к родине, к ее земле, к ее идеалам честности и веры в любовь, в ее очистительную силу, способную не мириться с пошлостью, преодолевать душевные кризисы.

В другом ритме по движению камеры и освещению решены все парижские эпизоды. Во-первых, они черно-белые, вирированные то в слабо-желтый, то в серо-синие тона. Если кадры России, снятые в интерьере, несмотря на обилие материального предметного мира в них, пронизаны светом, воздухом и кажутся просторными и свободными, то парижские интерьеры, несмотря на зеркальный блеск, на серебрянные канделябры, обилие света, кажутся неестественными, тесными. Здесь духота атмосферы действует физически. Свет только от свечей, никакого солнца! Если плавность движения в «Дворянском гнезде» существовала за счет медленного движения камеры, установленной на тележке, то почти все в парижских эпизодах снято с рук, быстрой, «нервной» камерой, с внезапным движением, с внезапными остановками, с полными контражурными засветками в кадре, с суетой и какой-то холодной беспристрастностью, несмотря на внешнее волнение. Вспомним кадр, когда Лаврецкий входит в холл, понимая, что где-то происходит непоправимое, где-то идет тайная игра слов, взглядов, жестов его жены с человеком, лица которого мы даже не запоминаем. Проход его по залу, подъем по лестнице снят субъективной камерой. Она мечется, отыскивая взглядом жену Лаврецкого, потом поднимается по лестнице

вверх. Как будто все вокруг в заговоре, все, кроме него, знают о происходящем, об измене. Какой-то человек, подобострастно улыбаясь, низко наклоняется к камере и что-то говорит ужасно противное, словно хочет помешать движению ее вперед, и вот открылась дверь, и мы снова видим какую-то суету в кадре, бессмысленное передвижение людей и жену его в этом хаосе, и тайную улыбку ее... Трудно определить словами то движение камеры, которое передает состояние человека, на чьих глазах происходит предательство. Его движение в толпе среди чуждых ему людей, нравов, игр. И возвращение в Россию. Солнце, снятое с проезда через мелькающие ветви деревьев. Снова субъективная камера. Но сколько воздуха, сколько света! Длинный проезд. Стробоскоп, потом камера панорамирует на дорогу: в кадре лошади, возница, потом появляется лицо Лаврецкого. Мрачные воспоминания, тяжкие думы. Но дома! Снова спокойное, неторопливое движение внимательной камеры, комнаты, полные солнца и воздуха, колышащиеся живые занавески, гладь пруда, клубника, лепестки роз...

Лаврецкий узнает о смерти жены. Он стоит на первом плане освещенный солнцем, падающим из окна. Потом огибает рояль, погружаясь в полутьму комнаты, и подходит к зеркалу, около которого стоит мраморный бюст, накрытый тюлевой занавеской. Он берет свечу и подносит ее к занавеске. Она вспыхивает, освещая его руки и фигуру. Все это время камера движется за Лаврецким и ее движение от света через тень снова к свету передает необыкновенное градационное богатство тона. Причем светопись нигде не подменяет собой внимание к человеку, напротив, открывает нам его духовную суть. Вспомним сцену, которая по светописи, по движению камеры, по сочетанию этих операторских приемов с необыкновенной актерской пластикой может быть не имеет себе равных в советском кинематографе. Это эпизод в церкви. Молится Лиза, наблюдает за ней Лаврецкий. Лица людей, погруженные в полутьму, освещаются проплывающими свечами, которые, кажется, просвечивают сквозь людей. Движение камеры настолько подвержено таинственности и возвышенности происходящего, что кажется и церковь, и люди в ней, и камера — все парит в невесомости. Лицо Лизы нежно освещено свечами, освещено, кажется, застывшим пламенем, и в застывшем пламени больше правды, чем если бы по лицу скользили блики. Вспомним освещение и движение камеры в парижском эпизоде. Какой контраст! Это реальности иного измерения.

«Безусловна наша жажда красоты. Безусловна та тяга к одухотворенности, к целостности и соразмерности, которая копится в современном человеке. Безусловен интерес к тая-

щейся в русской культуре неповторимой и неуниверсальной красоте. Надо только суметь увидеть ее» *.

Павел Лебешев. Он — один из интереснейших советских операторов, талантливо проявивший себя как представитель живописного стиля в кинематографе в последних совместных работах с режиссером Никитой Михалковым: «Рабе любви», «Механическом пианино», «Пяти вечерах». Посмотрим, как сегодня определяют живописный стиль.

Элементами, из которых строится композиция кадра, являются «люди», «вещи», «декоративные массы». К «декоративным массам» относятся компоненты фона: ландшафт, декорации, интерьер. «Во многих теперешних картинах декоративные массы оказываются наиболее активным формообразующим фактором. Бывает даже, что эстетическое воздействие определяется ими, а не персонажами. Декорация становится содержанием» *. При этом «камера стала замедлять свой бег для того, чтобы внимательней всмотреться в суть происходящих в ее поле зрения событий... На смену осматривания приходит взглядывание, узнавание уступает место познанию, изобразительность — выразительности» **.

Такая сосредоточенность, безусловно, требует снижения динамической активности камеры, на смену высшей динамике приходит насыщение кадра внутренней пластикой. Все это в полной степени относится и к Г. Рербергу и П. Лебешеву. Точно так же как и то, что в картинах Н. Михалкова никогда красота не подменялась красивостью, никогда красота насильственно не прививалась изображению, скорее из свойств формы становилась она элементом содержания. Но не главным. Главным же всегда оставался человек и внимание к нему.

По словам П. Лебешева, картина задумывалась как статичная, но только по тому впечатлению, которое зритель выносит после просмотра. Прием движения должен быть скрыт — так считает Лебешев (в этом его взгляд существенно расходится с точкой зрения С. Урусевского, Л. Пааташвили, которые никогда не скрывали приема.

За счет чего же «скрывает» Лебешев движение камеры: за счет плавности, длительности, за счет внутрикадрового движения. Лебешев считает, что если не удается скрыть прием, значит надо снять монтажно, хотя в этом есть свои ощутимые потери. Потери в смысле информативности кадра, его эмоциональной насыщенности.

---

* «Искусство кино», 1978, № 1, стр. 70.
** «Искусство кино», 1979, № 8, стр. 89.

Фильм «Механическое пианино». Вспомним великолепно срежиссированные, сыгранные и снятые эпизоды на террасе, в гостиной. Это и танцы, и маскарад, и игра в пиковый туз, это и речи Щербука «про белую кость и чумазого», это «парад-алле» Платонова перед всеми, в котором, ни на секунду не прекращаясь, происходит напряженная работа мысли, спрятанная от посторонних. Вот эту-то постоянную работу мысли мы видим, так же, как и то, что у некоторых действующих лиц она отсутствует. Камера с такой чуткостью следит за происходящим, что в большинстве случаев сосредоточивает наше внимание не только на внешней канве поведения героев, сколько на внутренней, казалось бы скрытой от глаза. Случай в нашем кинематографе достаточно редкий.

Мы все время следим за диалогами, переменой в психологическом состоянии каждого из действующих лиц. Как же вела себя при этом камера? А камера двигалась, давая нам возможность прочувствовать глубинный подтекст происходящего. Эта «скрытность» движения необычайно действенна (П. Лебешев пользуется только двумя видами съемки с движения: съемка с рук и со «спайдера», лишь в картине «Свой среди чужих, чужой среди своих» им был дважды использован суперкран), она позволяет непрерывно следить за развитием действия. И тогда открыто заявленный прием «пробега» Платонова по ночному спящему дому, с открыванием дверей, с исступленным его криком становится кульминацией в драматургическом развитии действия и кульминацией движения камеры. Вся сцена снята одним планом, камера быстро движется за Платоновым, одновременно становясь в некоторые моменты «субъективной», тогда, когда Платонов открывает двери, и мы вместе с ним видим то, что там происходит. Динамика движения камеры должна сочетаться с динамикой света и цвета. Только тогда можно получить максимальный эффект. Кроме этого, динамика цвета и света скрадывает неточности движения камеры, такие как: неточность композиции, незапланированное драматургией качание, задержки и неровности панорамы.

Вспомним, как решен финал картины «Раба любви». Это один из немногих «финалов», которые запоминаются надолго, именно благодаря применению динамической камеры, так же как финал «Соляриса» — пролет над островком земли, финал «Иваново детства» и картины Трюффо «400 ударов» — длинный пробег камеры рядом с мальчиком.

Финал в картине «Раба любви» — уезжающий трамвай, увозящий Ольгу Вознесенскую. Он необыкновенно драматичен, глубоко проникает в сознание, преодолевая все барьеры условности в восприятии этой картины. Уезжает Ольга

Вознесенская в неуправляемом никем трамвае... За ней скачут казаки. Ее лицо, полное недоумения, отчаяния. Беспомощная фигура. Трамвай, как призрачный, нереальный мирок, который настигают вполне реальные казаки.

Снималась сцена так: был выбран отрезок дороги с уклоном, вагон толкала моторная платформа, на которой была установлена камера. Потом платформа медленно тормозила, ее настигали казаки и некоторое время двигались рядом с ней, потом платформа еще более замедляла движение, казаки обгоняли платформу, начинался медленный плавный «отъезд» трансфокатором. Уезжал трамвай...

Тот, кто считает, что для «живописного» стиля характерна статичная камера, невольно ошибается, принимая ее малозаметное движение за статику. Да, действительно, камера «замедлила бег», но не остановилась.

* *
*

Фильмам «живописного» направления свойственны композиционная отточенность каждого кадра, активнейшее участие «фона», материального мира вещей, природы в драматургической структуре повествования, стремление к наибольшей информативности кадра за счет заполнения всего видимого пространства активизирующими его компонентами, и как следствие такого заполнения, превращение камеры из активного участника событий в наблюдателя, пытающегося философски осмыслить многообразие и многомерность мира. Эта позиция наблюдателя отнюдь не означает, что камера снизила свою активность. Напротив — новое ее положение обязывает к более внимательному «вживанию» в «творимую поверхность» кадра. В подавляющем большинстве случаев оно осуществляется на основе его динамической композиции. Статика присутствует в качестве составного элемента движения. Достаточно вспомнить все многообразие движения камеры в фильмах данного стилистического направления. Оно неисчерпаемо. Камера здесь — торжество умения моделировать человеческий глаз, острый, художнический, готовый в детали увидеть символ, в сцеплении кадров — рождение образа.

Движение камеры неотделимо от общей световой и цветовой партитуры. Влияние живописи на лучшие современные операторские работы проявляется в их умении отобразить на экране все большее многообразие мира, открыть его новые грани и свойства. Необходимо отметить стремление к необыкновенной насыщенности зрительного ряда, плотности художе-

ственных выразительных средств. Принципы цветописи и киноосвещения направлены на то, чтобы максимально приблизиться к естественности и натуральности, выявить и подчеркнуть изначально заложенные в этой естественности истоки прекрасного, красоты и гармонии: повседневность приобщить к вечности.

Вместе с тем существует и множество картин, вобравших в себя документальные и живописные стилеобразующие компоненты. Каким будет лицо нашего экрана в ближайшее десятилетие, зависят во многом от сегодняшних студентов. Путь к открытиям, к открытию своего стиля, сложен. «...И начинают его операторы обычно лишь тогда, когда достигают определенной зрелости, овладевают необходимой суммой профессиональных навыков. Вот именно в этот момент появляется у него желание разрушить многое из того, что сделано прежде, желание выбраться из плена знакомого и освоенного» *. Но прежде — овладеть суммой знаний. Искусство — это диалектика традиций и новаторства. Отрицание этого, непонимание традиций, этой живой памяти культуры и искусства — невежество. Традиция — это общественно-эстетический ориентир, культурная ценность, живущая в сознании художника и проявляющаяся в его творчестве.

---

* «Искусство кино», 1977, № 6, стр. 118.

Юлий Романович ИВАНКИН

**Динамическая камера
в
художественном фильме**

Редактор Т. Н. ИСАЕВА

Л 39473 от 27/II—80 г. Подписано к печати 7/III—80 г. Объем 2,5 п. л.
Тираж 1000 экз. Заказ 6125. Цена 12 к.

Типография имени Воровского

Цена 12 коп.

